



tará de escribir una novela erótica sustentada por sus hermosos juegos onanistas, pero al final de cuentas tendrá que seducir a un editor en la búsqueda del prestigio literario y de la satisfacción de los sentidos.

Adaptación de una novelilla de Emmanuelle Arsán, que al igual que en su famosa *Emmanuelle* propondrá que: "el erotismo es una concepción del destino del hombre, una medida, un canon, un código, un ceremonial, un arte, una escuela. No es un producto de la decadencia, sino del progreso, porque ayuda a desacralizar las cosas del sexo; es un instrumento de salud mental y social, un elemento de promoción espiritual que supone una educación del carácter, la renuncia a las pasiones de ilusión en beneficio de las pasiones de lucidez". Con esa parrafada, que casi nunca llega a cumplirse en la literatura de Arsán, Nelly Kaplan construyó una cinta inteligente y llena de paradojas, una película donde el seductor es seducido y tapiado por sus propias concepciones y prejuicios machistas y mercantiles.

La heroína aquí desteje la madeja de su clase social, no renuncia a sus comodidades pero hace explícitas las convenciones y la estupidez monótona de sus familiares, pone en evidencia las posibilidades de una lubricidad que se enfrenta con un moralismo obscuro y decadente encarnado por Samy Frey (el editor).

La atmósfera de *Néa* es de franca sensualidad, muy al estilo de algunos cuentos de Villiers L'Isle Adam, a quien incluso se le rinde un homenaje: el gato de la heroína lleva ese nombre. Los encierros en el chalet alpino con unos cuantos escritos pornográficos, una chimenea encendida, el gato ("seráfico y armonioso, / ¡En que todo, como un ángel, / Es tan sutil cuanto armonioso!") y la voluntad por adentrarse en una exaltación masturbatoria (espléndidamente filmada por su cándida calidez) que la lleve a encontrar los verdaderos resortes de la literatura erótica.

La anécdota podría ser trivial, e incluso se da el mismo caso de Brian de Palma cuando toma un mamotreto de Stephen King y lo transforma en la soberbia *Carrie*; aquí, en *Néa*, los delirios folletinescos de Emmanuelle Arsán se topan con la Kaplan, ella sabe dar un tono especial a sus actores, y los hace que traicionen los enredos simplistas de la obrilla original.

Para la Kaplan la lección recibida por su personaje (al descubrir que el seductor es un pobre diablo) es benéfica. El fingir un ultraje, para el cual tendrá que "ordeñar" (literalmente) a un joven ingenuo, y, por

otro lado, pedir la captura legal del editor, servirá a esta realizadora para reafirmar su carácter jocundo y satírico. Una persecución y una carrera de la joven "violada" interrumpirá una boda campestre y pondrá en aprietos la moral ocultadora y la hipocresía de una burguesía industrial.

Néa, con su carga iconoclasta, es una comedia con el humor ácido de una feminista que detesta una civilización fundada en la falocracia. La película no se erigirá contra el erotismo, se lanzará directamente contra aquellos que no quieren o no pueden vivirlo plenamente por sus contradicciones sociales. La conseja es edificante y corrosiva, por eso un filme como *Néa* siempre es bien recibido.

Pretty Baby y *Néa* son maneras de percibir y asumir el erotismo y la sexualidad de un modo peculiar, su validez es la lucha contra una censura que castra en su afán de mantener un orden establecido.

Andrés de Luna

Música

Beethoven: el 151 aniversario

El año pasado vivimos un evento musical que la mayoría presenciamos solamente una vez en la vida; el 150 aniversario de la muerte de Beethoven. Conciertos y conferencias; documentales; traducciones de libros; facsímiles de los manuscritos originales; retratos del gran maestro y fotografías de los aparatos que poco le ayudaron a escuchar mejor. Todo esto, más los imprescindibles cocteles de inauguración y clausura, sucedió a una velocidad verdaderamente vertiginosa. Era casi imposible evadir la euforia nacional; el único consuelo provenía de ver los días transcurrir con la misma indiferencia de siempre, y que uno de ellos tarde o temprano finalizaría el maratón. Las autoridades, sin embargo, continuaron trabajando y preparando eventos hasta el final; no permitieron que terminara el año sin un último esfuerzo, el non plus ultra, que cerrara el festival con broche de oro: la orquesta de la Universidad anunció una representación de la novena sinfonía; y el Palacio de Bellas Artes, deseoso de variar el programa, anunció una función de la

sinfonía coral; los dos conciertos, claro está, fueron programados para la misma noche y a la misma hora. Un festival de tales proporciones trae consigo muchas sorpresas; pero tal vez la más inesperada de todas fue el ver la popularidad que Beethoven ha alcanzado: aparentemente el público goza su música como si fuera sublime y melodiosa; el público lo admira como a un Prometeo vencedor que logró alcanzar la victoria "más esplendorosa que jamás haya logrado el espíritu";¹ el público se conmueve viendo que "un desgraciado, pobre, lisiado, solitario, el dolor hecho hombre, a quien el mundo niega la alegría, crea la Alegría misma para regalársela al mundo".²

Es interesante notar que estas virtudes tan espléndidamente ejemplificadas en Beethoven no fueron percibidas por sus contemporáneos, sino más bien todo lo contrario; y que sus obras, especialmente las últimas, fueron consideradas por mucho tiempo como las obras de un músico senil y de mal gusto. ¿Será que el público de hoy es más culto que el de antaño? ¿O será que la imagen romántica que hemos fabricado del compositor nos ha cegado a los aspectos más extraños de su música?

En 1927, cuando Europa celebraba el primer centenario de la muerte de Beethoven, George Bernard Shaw —uno de los pocos críticos que entendían su música— escribió un artículo en el cual podemos observar dos cosas interesantes: primero, que el artículo no despliega la imagen sublime y comercial que ahora tenemos del compositor; y segundo, que Shaw está consciente de lo extraño que es la música de Beethoven y por lo tanto trata de preparar y ayudar al lector con un poco de información.

EL CENTENARIO DE BEETHOVEN,

1927

Hace cien años un viejo solterón empedernido de cincuenta y siete años, tan sordo que no podía escuchar su propia música tocada a plena orquesta, pero capaz todavía de oír el trueno, alzó por última vez el puño hacia los cielos tronantes y murió como había vivido, retando a Dios y desafiando al universo. Era el Desafío Encarnado: no podía ni siquiera cruzarse en la calle con un Gran Duque y su corte sin hundirse firmemente el sombrero hasta las orejas y caminar a grandes zancadas por en medio del grupo. Tenía los modales de un picapedrero descortés (la mayoría de los picapedreros son abyectamente corteses y deferentes); y podría decirse que su vestimenta le



preocupaba menos que a un espantapájaros: efectivamente una vez fue arrestado como vagabundo porque la policía no quiso creer que semejante andrajoso pudiera ser un famoso compositor, mucho menos el templo del más turbulento espíritu que jamás se haya expresado en sonidos puros. Fue verdaderamente un espíritu poderoso; pero si hubiera yo escrito que fue el más poderoso, lo cual significaría más poderoso que el espíritu de Haendel, Beethoven mismo me hubiera refutado; ¿y qué hombre mortal podría pretender poseer un espíritu más poderoso que el de Bach? Pero que el espíritu de Beethoven fue el más turbulento es algo que está fuera de duda. La furia impetuosa de su fuerza, que él podía controlar con bastante facilidad, pero que a menudo no controlaba, y lo tumultuoso de su alegría, van más allá que todo lo que pueda encontrarse de esta especie en las obras de los demás compositores. Los imberbes escriben hoy en día sobre la síncopa como si fuera una nueva manera de dar el ímpetu máximo a un compás musical; pero el jazz más desenfrenado suena como "La oración de la Doncella" después de la tercera obertura de *Leonora* de Beethoven; y sin duda ningún mitote negro que haya yo escuchado podría inspirarle al más retinto de los bailarines un *diable au corps* como el del último movimiento de la Séptima Sinfonía. Y ningún otro compositor ha derretido nunca así a sus oyentes en el más completo sentimentalismo con la tierna belleza de su música, para de pronto echárseles encima y burlarse de ellos con sarcásticos mugidos de trompeta por haber sido tan tontos.³ Nadie más que Beethoven podría gobernar a Beethoven; y cuando, como sucedía cuando el trance se apoderaba de él, se negaba a gobernarse, era ingobernable.

Era esa turbulencia, ese desorden deliberado, esa burla, ese desprecio despiadado y triunfante de los modales convencionales lo que colocaba a Beethoven aparte de los genios musicales de los ceremoniosos siglos XVII y XVIII. Fue una ola gigante en esa tormenta del espíritu humano que produjo la Revolución francesa. A nadie tuvo por maestro. Mozart, el más grande de los precursores en su línea, había sido, desde su infancia, lavado, peinado, espléndidamente, y se comportaba a las mil maravillas en presencia de las personas reales y los pares. Su exabrupto infantil ante la Pompadour: "¿Quién es esa mujer que no me besa? La reina me besa.", hubiera sido inimaginable en Beethoven, que seguía siendo un cachorro desaliñado en la época en que ya se había convertido en un oso

bastante gris. Mozart tenía el refinamiento de la convención y de la sociedad a la vez que el refinamiento de la naturaleza y de las soledades del alma. Mozart y Gluck son refinados como lo era la corte de Luis XIV: Haydn es refinado a la manera en que eran refinados los más cultivados nobles campesinos de su tiempo: comparado con ellos socialmente, Beethoven era un bohemio insolente: un hombre del pueblo. Haydn, tan inmune a la envidia que declaraba que Mozart, más joven que él, era el más grande compositor que había existido, no podría soportar a Beethoven: Mozart, con más visión, le escuchó tocar, y dijo: "Algún día oirán hablar de él", pero nunca hubieran hecho buenas migas si Mozart hubiera vivido lo bastante para intentarlo. Beethoven tenía un horror moral a Mozart, que en *Don Giovanni* había echado un halo de en-



canto alrededor de un granuja aristocrático, y luego, con la versatilidad moral libre de escrúpulos de un dramaturgo nato, se daba media vuelta y arrojaba un halo de divinidad alrededor de Sarastro, poniendo a sus palabras la única música jamás esita que no sonaría desplazada en la boca de Dios.

Beethoven no tenía nada de dramaturgo: para él la versatilidad moral era cinismo indignante. Mozart seguía siendo para él el maestro de maestros (y esto no es un superlativo elogioso y vacío: significa literalmente que Mozart es un compositor para compositores mucho más que un compositor verdaderamente popular, cosa que nunca ha sido); pero era un lacayo cortesano vestido de calzas, mientras que Beethoven era un *sansculotte*; y también Haydn era un lacayo envuelto en la vieja li-

brea: la Revolución los separaba como separaba al siglo XIX del XVIII. Pero para Beethoven Mozart era peor que Haydn porque jugueteaba con la moral¹ poniéndole al vicio una música tan mágica como a la virtud. El puritano que habita en todo verdadero *sansculotte* se rebelaba contra esto en Beethoven, a pesar de que Mozart le había enseñado todas las posibilidades de la música del siglo XIX. De modo que Beethoven se vuelve más hacia atrás en busca de un héroe, hacia Haendel, otro viejo solterón empedernido de su propia ralea, que despreciaba a Gluck, el héroe de Mozart, a pesar de que la sinfonía pastoral del *Mesías* es lo que más se parece en música a las escenas con las que Gluck, en su *Orfeo*, nos abrió las llanuras del Cielo.

Gracias a la radiodifusión, millones de novicios musicales escucharán la música de Beethoven en este año de aniversario por primera vez, con unas expectativas exasperadas al máximo por cientos de artículos periodísticos que acumulan todos los elogios convencionales aplicados indiscriminadamente a todos los grandes compositores. Y como sus contemporáneos, se sentirán desconcertados al recibir de él no meramente una música que no esperaban, sino muchas veces un relajo orquestal que no reconocerán de ninguna manera como lo que suelen llamar música, aunque en cambio sean capaces de apreciar bastante bien a Gluck y a Haydn y a Mozart.

(...)

Ahora bien, lo que Beethoven realizó, y lo que hizo que algunos de sus contemporáneos lo dieran por perdido como a un loco que tuviera algunos intervalos lúcidos de payasada y mal gusto, consiste en que usó la música entera como un medio de expresar estados de ánimo, y descartó por completo el diseño de estructuras como fin en sí mismo. Es verdad que utilizó las viejas estructuras durante todo su vida con terco conservadurismo (otra característica del *sansculotte*, dicho sea entre paréntesis); pero les impuso una carga tan abrumadora de energía y pasión humanas, sin excluir esa suprema pasión que acompaña al pensamiento y que reduce la pasión de los apetitos físicos a mero animalismo, que no sólo hizo diabluras con su simetría sino que a menudo hizo imposible descubrir un diseño cualquiera debajo de la tormenta de emoción. La Sinfonía *Eroica* empieza con un diseño (tomado de una obertura que Mozart escribió cuando era un niño), se-



guido de otro par de diseños lindísimos; pero están terriblemente cargados de energía, y en la mitad del movimiento los diseños quedan salvajemente despedazados; y Beethoven, desde el punto de vista del músico de puros diseños, se vuelve loco de atar, aúlla terribles acordes en los que todas las notas de la escala suenan simultáneamente, simplemente porque así se siente y quiere que uno se sienta así.

Y este es todo el secreto de Beethoven. Podía diseñar estructuras como el que más; podía escribir música cuya belleza le dura a uno toda la vida; podía tomar lo más soso de los temas más secos y trabajarlo de un modo tan interesante que sigue uno encontrándole algo nuevo después de oírlo cien veces: en una palabra, puede decirse de él todo lo que pueda decirse de los más grandes compositores de diseños; pero su diagnóstico, la marca que lo distingue de todos los demás, es su cualidad perturbadora, su poder de inquietarnos y de imponernos sus estados de ánimo de gigante. Berlioz se enojó mucho con un viejo compositor francés que expresó la incomodidad que Beethoven le producía con estas palabras: "*J'aime la musique qui me berce*", "Me gusta la música que me arrulla". La de Beethoven es una música que lo despierta a uno; y el único estado de ánimo en que puede uno retraerse frente a ella es el del que quiere que lo dejen en paz.

Cuando uno comprende esto avanza más allá del siglo XVIII y de la anticuada banda de baile (el jazz, entre paréntesis, es la vieja banda de baile beethovenizada), y entiende uno no sólo la música de Beethoven, sino también lo más profundo que hay en la música postbeethoveniana.

George Bernard Shaw

(De *Radio Times*, 18 de marzo de 1927)

(Trad. de Tomás Segovia)

1. *Vida de Beethoven* de R. Rolland; traducido especialmente para el 150 Aniversario.
2. Rolland se refiere al último movimiento de la Novena Sinfonía.
3. Shaw se refiere también al comienzo del último movimiento de la gran sinfonía.

Artes Plásticas

El curso vivo de arte

Hace casi veinte años, cuatro estudiantes con doble carrera nos propusimos organizar una alternativa a la investigación artística subjetivista y desinteresada por las producciones actuales. Después de algunas mesas redondas para fijar posiciones, conseguimos interesar a la subdirección de Difusión Cultural en 1961, para fundar el



Curso Vivo de Historia del Arte Mexicano. El nombre de la nueva institución precisaba los objetivos que nos agrupaban: curso, por la organización sistemática de acuerdo a temas, épocas y tendencias; vivo, por la necesidad de producir frente a las obras el discurso que las explica por encima de efusiones líricas y erudiciones gratuitas; de historia del arte porque pretendimos abarcar todas las ramas de la producción artística, aunque sabíamos de nuestras concurrencias con la estética y las artes visuales; mexicano, porque procuramos la discusión del saber tradicional habitualmente ausente de las escuelas, proclives al colonialismo y a la reducción de la historia del ganador en turno. Ya para 1963, el nombre se había reducido a Curso Vivo de Arte y el equipo original donde José de Jesús Fonseca, psicólogo y pintor; Salvador Pinon-

celly, arquitecto y pintor; Ramón Vargas, arquitecto y filósofo y Alberto Híjar, químico, filósofo, se había acrecentado con otros jóvenes como la historiadora María del Consejo Miranda, el arquitecto Ignacio Márquez B. y el dilettante Oscar Olea, así como otros maestros universitarios, insustituibles desde entonces y hasta ahora; en las explicaciones del arte prehispánico y virreinal. Con muy escasas excepciones, todos los investigadores y profesores especialistas en historia del arte, han colaborado con el Curso Vivo de Arte ante la imposibilidad del equipo central de abarcar todas las armas y todas las épocas de la producción artística. Durante los años de supervivencia del Curso Vivo, enfrentó, primero, la inquina de los grandes maestros que advirtieron la emergencia de una corriente teórica en su contra. Tuvimos entonces, la habilidad y la imaginación suficientes para sortear este obstáculo y la salida del Arq. Raúl Henríquez de la subdirección de Difusión Cultural, para acrecentar las posibilidades de desarrollo con el establecimiento, por ejemplo, de una sección de investigación artística en el Centro de Cálculo de la UNAM. Pronto advertiríamos que éste y otros proyectos de expansión, resultaban imposibles desde los límites de la difusión cultural universitaria. Más tarde, la dirección a cargo de Gastón García Cantú estrechó aún más nuestras posibilidades al prohibir la entrega de diplomas de asistencia y de premios de viajes, discos, libros, a los mejores trabajos de los asistentes. Todo, sobre la base de plantear la difusión cultural como actividad enteramente distinta de la enseñanza académica. Reducido a sección de la Dirección General de Difusión Cultural, el Curso Vivo sólo pudo mantener constantemente sus planes de visitas guiadas con sus correspondientes coloquios de apoyo. Periódicamente, en vacaciones, organizó viajes a Europa, Estados Unidos, Perú, Ecuador, Guatemala, Chile durante la U.P., Cuba, Grecia, España. Casi por descuido de las autoridades, produjo importantes cursos como el del cartelista polaco Viktor Gorka, programas de radio y televisión y aun publicaciones y exposiciones como resultado de talleres de investigación.

La emergencia del movimiento estudiantil, a partir de 1966, convirtió al Curso Vivo en receptáculo de proposiciones de los profesores y estudiantes más alertas ante las perspectivas de cambio. El Curso Vivo empezó así a enriquecer sus programas con discusiones que sobrepasaban la compartimentación academista. El propó-